Hacia una música experimental

1953- Waterloo de la música concreta: La batalla de Donaueschingen.

[...] Así fue como perdimos la batalla de Donaueschingen y que nos hundimos, durante años, en la reprobación internacional... mientras se levantaba en el cielo de Colonia, un alba propicia para el enemigo hereditario y electrónico [...]

La Revue Musicale N° 274-275.

Pierre Schaeffer escribió el texto que sigue en 1953, en ocasión de la Primera Década Internacional de Música Experimental, que presenta en París las teorías y obras de los precursores de la música concreta o electroacústica, de la música electrónica de Colonia y de la music for tape *americana. (Este texto no será publicado sino 4 años más tarde por la Revue Musicale.)*

La Revue Musicale N° 236, 1957.

[...] Lo que en todo caso es frecuente en la época que vivimos, es encontrarnos precedidos, a veces rebasados por los medios. Que nuevos niveles de energía, en progresivo aumento, sean puestos a nuestra disposición, es algo que nos vemos forzados a aceptar. Que, para tener en cuenta los hechos, y también para *dar cuenta de ellos*, nos veamos obligados a revisar perpetuamente las ideas que nos hacemos de la materia, de la vida, del hombre mismo, lo damos por admitido.

Hay sin embargo dominios en los que el hombre contemporáneo se aferra desesperadamente a costumbres que le son caras. Todo lo que se refiere al sentimiento lo defiende con particular aspereza, y sin duda no se equivoca. En este universo cada vez más inhumano en apariencia, la música como suprema consolación para muchos ¿ha de endurecer también su rostro, no hablar ya directamente al corazón? Ya el instrumento de ondas, con sus sonidos empalagosos, demasiado ágiles, multiformes, contrariaba

nuestras costumbres y el respeto que teníamos por el instrumento, tan cercano al hombre, hecho de materiales confiables, casi domésticos: cañas, tripas de gato, crines, piel de asno.

Resultado de una refinada evolución, envejecidos al paso de los siglos y sus cuidados, barnizados y patinados con amor, los instrumentos de esta civilización musical no serán fácilmente abandonados por el hombre que los creó, que los extrajo de su más sensible costilla. Por mucho tiempo, tal vez para siempre, el altavoz aparecerá como una traición, la teoría sin consistencia de un falsario.

Sin embargo, ante los tocadiscos y magnetófonos hemos pasado también horas de deleite. Golpear un gong, grabar su sonido, reproducirlo perfectamente primero, luego adueñarse de él, trabajarlo, obtener de éste toda una familia de sonidos ¡qué novedosos poderes!... De una cantante que pasó apenas unos cuantos minutos por el estudio, grabamos una vocalización, de esta voz extrajimos otras, de un sonido continuo, hicimos un instrumento de orquesta, en adelante idéntico a sí mismo, siempre vivo sin embargo. ¿Cómo no perseguir, incluso con un escrúpulo de impiedad, una inquietud de aprendiz de brujo?...

Mientras en Colonia y Bonn, en la confluencia de la fonética, la acústica y la musicología, nacen seres sonoros inquietantes, sonidos terribles, considerados con todo el rigor científico posible (lo que no resulta más reconfortante), he aquí que a la sombra de las universidades americanas, que como se sabe tienen la función de conservatorio, facultad y centro de investigación a la vez, otros magnetófonos trabajan, otros personajes se agitan, haciendo que las máquinas hagan lo que los dedos no pueden, esperando también que, ante sus ojos, las máquinas vayan hasta donde el espíritu y la invención no han sabido llegar.

¿Cómo se produjo eso? ¿A qué galera no había que subir? Pasados cinco años ¿nos vimos llevados a hacer el llamado de los aprendices de brujo, de los profanadores del santuario?

Algunos años habían pasado. Lo que nos parecía una excursión sin futuro resultaba ser una exploración fecunda. Lo que nos figurábamos como una isla era tal vez un continente al que otros habían llegado ya,

en otras playas. Debíamos volver a nuestras bases, comparar máquinas y maquinaciones, reconocer a los compañeros de una aventura forzosamente colectiva, y por lo tanto, viajar, establecer comunicación entre las cinco partes del mundo, entre aquellos que conocen el pasado musical del planeta y los que imaginan su futuro. Los alemanes, afanosos y obstinados, no creen en otra cosa que no sea el electrón musical. Los americanos, joviales e ingenuos, destruyen sus pianos, aplican a la composición (un poco imprudentemente) la ley de las probabilidades. Nos damos cuenta de que en Marruecos y Laos se usa una misma escala, de que el tam-tam africano no es tal vez más que un alfabeto Morse, y de que en todos los casos nuestras músicas no son realmente universales. En un brusco alejamiento, sobre todo desde Schoenberg, el lenguaje local, abandonando el espíritu de refinamiento, recurre al espíritu de geometría. Al mismo tiempo, apoyados en evidencias acústicas, descubrimos que la notación abstracta enmascara, si no el fenómeno musical entero, al menos algunos de sus aspectos más importantes, no en lo que concierne a la acústica misma sino a la estética: los factores de forma. En este descubrimiento del carácter concreto de los sonidos, en su reconsideración total, nos encontramos rodeados por la incredulidad de unos y el entusiasmo de otros. Agoreros oficiales de la música, sirviéndose de nuestras propias ironías, continúan practicando un humorismo barato gracias a lo que han llamado (después de nosotros) *nuestros estudios para cacerolas.* Otros músicos, y no de los menores, nos confiesan su curiosidad y piden que les comuniquemos lo que recién descubrimos.

Así, de autodidactas de la música pasamos, sin premeditación, a las funciones indeseables de líderes de una corriente.

Resultaría asombroso que en una época como la nuestra, que nos obliga a replantear todo, no nos viéramos obligados a reconsiderar la música. Hasta ahora, la evolución relativamente rápida de la música occidental durante tres siglos se ha limitado, de hecho, a violar progresivamente las reglas consideradas como aquellas de la música eterna. Sin embargo, esta violación se operaba siempre a partir de los elementos tradicionales. En efecto, las últimas disonancias admitidas y toda licencia

otorgada de agrupar notas en paquetes susceptibles de ser escuchados sin escándalo, la destrucción de la escala, la negación de las notas en tanto que grados, conducían a una música realizada, se quiera o no, con notas y grados. Lo que pedimos es que se ponga en tela de juicio la noción misma de nota musical.

Pero el pleito contra la nota no podía emprenderse más que en su momento, solamente cuando nos fuesen proporcionados fenómenos sonoros radicalmente distintos, por máquinas capaces de hacerlo. Ahora bien, es evidente que mientras se trate de instrumentos musicales tradicionales, resulta fatal no tener que tratar, por definición, más que con notas.

Algunos síntomas habían aparecido: el entusiasmo por las percusiones, junto con el disgusto de no poder fabricarlas más que con medios rudimentarios. Las percusiones siguen dando notas, sólo que menos puras, más complejas, a la vez más pobres y más ricas que el sonido musical. De tal manera que, como por arte de magia, se colocaron en el primer plano de las preocupaciones de los compositores más ansiosos de novedad.

Por otra parte, la noción de objeto sonoro se impone sólo progresivamente. Esto se debe a que no hemos sabido hacer buen uso de los aparatos electroacústicos, como tampoco de los electrónicos. Se produce entonces un estancamiento análogo al señalado a propósito de los instrumentos electrónicos. Desde hace veinte años se conocían las técnicas para retrasar, acelerar e invertir el sonido. Estos procedimientos se aplicaron burdamente, como trucos, no se imaginó entonces que pudieran constituir un poderoso método de análisis y síntesis sonoro.

Jamás ocultamos nuestra mala conciencia al inicio de aquellas manipulaciones. De no haber sido movidos por la oscura esperanza de atravesar esta zona desértica, de acabar con el período de trucos y trucajes, no habríamos perseverado. La experiencia americana actual es significativa al respecto. Algunos años posterior a la nuestra, su *music for tape* es tal vez decepcionante, no obstante les conducirá a los mismos progresos. Aún pueden oírse en ésta demasiadas notas componentes que se han vuelto anacrónicas (pero, a falta de *fonógeno* ¿cómo manipular otra cosa que no fueran paquetes de notas, cómo hacer otra cosa que no fueran collages o

sobre-impresiones?) Finalmente, para llegar a la noción de nota compleja y objeto sonoro, que contiene en sí todas las riquezas de la nota ordinaria, generalizando su alcance y parámetros de expresión, es necesario pasar primero por la manipulación *macroscópica*.

¿Debe escribirse ya la historia de una época tan reciente? ¿Ha de verse en ella, más que un período de transición similar al que conoció la pintura moderna en sus primeros pasos, una condensación equivalente a cincuenta años de evolución en las artes plásticas?

Se pronuncian las palabras expresionismo y surrealismo. Se opone su carácter abstracto a ciertas composiciones llamadas concretas. La confluencia del atonalismo y las nuevas músicas aumenta aún la confusión. De la serie de doce sonidos persiste una voluntad constructivista, que al querer ser aplicada prematuramente a los nuevos materiales, destruye su frescura. La floración de los sonidos concretos corre el riesgo de ser tempranamente segada por una toma de partido a favor de la abstracción. Los resultados son contradictorios o decepcionantes.

El lector no iniciado considerará oscuro y pretencioso tal atajo. Sin embargo es bien claro para aquellos que, en restringido número, han participado en esta experiencia. Resulta conmovedor, a veces cómico, ver cómo con medios diversos, logros y fracasos semejantes coronan tentativas hechas en París, Nueva York o Colonia, realizados por gentes que sin conocerse, al menos no entonces, no pudieron haberse copiado, ni haber utilizado los mismos procedimientos, planteamientos, ni haber sostenido el mismo discurso. Es muy interesante de cualquier modo que hayan procedido según los mismos tanteos, se hayan encontrado ante los mismos callejones sin salida, y poco a poco hayan sacado en claro sus aportaciones y sus métodos tal vez divergentes.

El encuentro organizado en París en junio de 1953, entre los miembros de la música concreta y sus homólogos alemanes y americanos, quiso ser ante todo un encuentro de especialistas. La difusión que de ello hizo *La Revue Musicale* (edición Richard Masse) basta por el momento. Son años los que se necesitan y no una publicidad prematura para que se elabore un plan a partir de lo informe, para que se tracen caminos luego de tantas

destrucciones. Es necesario construir sobre los escombros que nosotros también hemos contribuido a acumular.

La palabra escombro, en nuestra concepción, no se aplica de ninguna manera a la música tradicional, sino más exactamente a la destrucción que se ha operado en ella poco a poco, y cuya etapa sin duda más grave es la del atonalismo. En la medida en que el método atonal señala un rigor a la vez desesperado y desesperante, una negación absoluta del universo musical acostumbrado, se volvía indispensable dirigir la mirada hacia otra parte. De lo contrario, en ese calabozo, no quedaba más que morir.

Ahora bien, en realidad la prisión no tenía barrotes. ¿Por qué doce notas si la música electrónica aporta tantas otras? ¿Por qué series de notas si una serie de objetos sonoros es mucho más interesante? ¿Por qué el uso anacrónico de la orquesta, donde los instrumentos son tan evidentemente empleados contra natura por Webern y sus imitadores? Y sobre todo ¿por qué limitar el horizonte de nuestras investigaciones por los medios, usos y conceptos de una música ligada, después de todo, a la geografía y a la historia, música ciertamente admirable, pero que no por eso deja de ser, exclusivamente, la música occidental de los últimos siglos?

El azar y el determinismo, de los que soportamos a disgusto inciertas implicaciones, provocan curiosos encuentros. Sucede que la música concreta ha visto reunirse en torno suyo dos categorías de mentalidades fundamentalmente opuestas.

Apenas acababa yo de comprender la necesidad de una experimentación musical, apenas salía de mi asombro ante la profusión de los nuevos seres sonoros que podían salir de nuestras manos, apenas acababa yo de pedir ayuda a quienes hubiesen podido dármela en este descubrimiento, en esta selección, en esta curiosidad ante todo tornada hacia el objeto, en este método cuyo empirismo defendía, cuya sumisión al hallazgo amaba, cuando ya venía venir un grupo de músicos cuyo instrumento preferido era la regla de cálculo y cuyas ideas musicales eran rigurosamente opuestas.

De esta prueba, a veces austera, solo me explico el sentido. Durante dos años, en un codo a codo que nada tenía de expresamente fraternal, los abstractos se metieron a lo concreto y viceversa, con una suerte de rabia en

cada elección, de desafío en la emulación. Tal vez ahora nos da un poco de risa y, como sucede en todo codo a codo, la fraternidad termina por surgir, aunque pocas veces corrientes tan opuestas habían alternado.

Pierre Boulez y sus amigos, de entre los mil sonidos de nuestros armarios, elegían deliberadamente los más ingratos, los tallaban en bruto, atendiendo sólo a la serie que con antelación ya habían calculado. Messiaen, que habíamos invitado a un banquete de sonidos, pensando con eso complacer su apetito, ni siquiera abría los armarios, nos llamaba la atención y murmuraba: "Una cosa así, lo menos de sonido posible". Hasta este alumno de J. J. Grunenwald que vino al último y parecía haber heredado tan poco el gusto de su maestro por la música encarnada, que planteaba la cuestión, con un matiz de codicia en los ojos, de si nosotros creíamos posible hacer una música absolutamente desprovista de evolución en tesitura.

Al mismo tiempo, considerando que el descubrimiento de los objetos sonoros era primordial, que había primero que fabricar muchos de estos, determinar sus categorías y familias, incluso antes de saber cómo podían evolucionar, cómo podían combinarse y acompañarse unos a otros, buscaba impacientemente músicos lo suficientemente buenos y desinteresados para acometer esa gigantesca tarea, parecida más al trabajo del botanista que a la del compositor. Debo decir que sin la presencia de Pierre Henry, aunque también tentado por la construcción serial, a la música concreta le habría faltado probablemente un experimentador esencial. Tan esencial que la música concreta hubiese podido nacer muerta, y apenas descubierta, perdida, por decirlo así. En lugar de ser, como estoy ahora casi seguro que es, el punto de partida de una corriente musical más general, no habría sido más que una simple prolongación, sin duda efímera, del surrealismo o de la música atonal.

Pierre Henry, pasada su primer hambre de composiciones y habiendo cerrado en pocos años el ciclo de su impresionismo personal, de su romanticismo, de su constructivismo, de su atonalismo particular, optó finalmente por el partido más sensato y (salvo los fondos sonoros absolutamente indispensables por las difusiones radiofónicas o la sonorización de películas, oficio que da para comer, por lo tanto respetable) dejó de

componer, consagrándose esta vez a dos búsquedas inherentes a toda composición futura: la búsqueda de los objetos sonoros, y la de las manipulaciones instrumentales.

Poco a poco, las dos tendencias, tan opuestas al principio, se reconciliaban. Además de la emulación necesaria, quizá era útil que, durante uno o dos años, les fuera impuesta una camisa de fuerza a esos materiales nuevos, con el fin de demostrar al menos la posibilidad de someterlos a una construcción. Así realizó Pierre Boulez su primer estudio. Messiaen, desgraciadamente un poco alejado del realizador, dejaba que se produjera este asombroso *Timbres-durées,* que quedó sin duda como el más grande éxito, a la vez que el más grande fracaso de este periodo.

Sin embargo los abstractos mismos reconocían el carácter ingrato de los materiales que habían elegido, recomendaban la búsqueda de la materia sonora y, aun a disgusto, aprovechaban los progresos alcanzados en la colecta de materiales, en su clasificación y actualización sistemática de nuevas manipulaciones. Así nacía, a principios de 1953, un estudio de Michel Philippot, que como tal, satisfizo a todo mundo. La construcción serial se aplicaba aquí a materiales válidos, cuya sustancia se había respetado y con la cual se había jugado sutilmente, reencontrando, con una austeridad que sólo sorprenderá a los neófitos, los caracteres inmortales de la música: sensibilidad y sensualidad.

En ese instante volvimos la mirada hacia otras regiones. Ya se nos habían manifestado por insinuaciones, ejemplos. Por las vías que andábamos, Varese el americano había sido nuestro único gran hombre, el único precursor en todo caso. Abandonando su país natal, que se negaba a comprenderlo, este hombre cuyo rostro no conocíamos, iba del éxito americano a la audiencia germánica sin hacer escala aquí. Los conciertos del Siglo XX habían intentado incluirlo en sus programas, pero esta noble ambición se quedó rápidamente sin aliento. Para montar *Ionización* se necesitaban veinte bateristas, más de los que podían pedírsele a las cómodas agrupaciones del Siglo XX. Nos contentábamos entonces con discos o cintas que nos entregaban *Octandre, Ionización* y algunas otras de esas obras cuya brutalidad era solo aparente y que, junto a nuestros ensayos, adquirían un aire

romántico. John Cage, por su parte, había descubierto el piano preparado. Sin deberle nada, pues ya nosotros realizábamos el mismo descubrimiento más o menos por la misma época y con nuestros propios medios, no podíamos más que reconocerle el haber tendido un puente entre el lenguaje musical tradicional y una posible lengua de los objetos sonoros concretos. El piano preparado, instrumento desmontable multiusos, y bueno para producir cualquier sonido, tenía del lenguaje tradicional el medio básico de expresión: el teclado; y del nuevo universo sonoro la materia, es decir, los millares de sonidos nuevos que se pueden sacar de una tabla armónica dispuesta convenientemente. Nos habría sido difícil decir inmediatamente cuáles eran las limitaciones del piano preparado –limitación en la materia: pronto las cuerdas se convertían en gamelangs, la forma oscilaba entre el tam-tam y la sonata– pero, tal cual, nos ayudó a pasar momentos difíciles, nos proporcionó obras de transición destinadas a mantener la paciencia del público, de la administración y la nuestra propia. En realidad, la más célebre de estas piezas, el famoso *Bidule en ut*, es apenas música concreta. Construido en fugato de tres monodias para piano preparado, combinadas en el tocadiscos, es, desde una terminología rigurosa, una combinación de piano preparado y *music for tape*.

Al mismo tiempo reanudábamos con Alemania coqueteos giraldcianos. Bajo la sombra de Darmstadt, el Kranischstein abrigaba bajo su ala siglo XVIII una curiosa mezcla de nórdicos convencidos, franceses acidulados, austriacos circunspectos, alemanes amables, italianos radicales. El camión de sonido de la Sud-West Rundfunk incubaba a toda esa juventud, como una gallina altruista que ha visto muchos otros patos. Pero el coqueteo, bien se sabe, no es amor. [...]

Si elegí la forma negativa, al principio de esta exposición, para realizar una especie de balance de la música experimental, no ha sido expresamente con un propósito dialéctico, sino porque, en un sentido, la forma negativa es defendible. Lo es por lo menos en la medida en que, no negando los hechos, plantea la cuestión de su integración a la música o su necesidad.

Cada vez que se produce una renovación de la música, los elementos nuevos aparecen como un contrasentido o un sinsentido musical.

Los contemporáneos los rechazan frenéticamente, para luego integrarse, cincuenta años después, a la evolución en armoniosa continuidad. Sin embargo, este paralelismo histórico no es del todo válido. La música experimental que nos ocupa va más allá de la conquista de una disonancia nueva, o incluso del rechazo de la escala. Su proceder recuerda otros procesos contemporáneos, marcados en su evolución por lo que los matemáticos llaman un punto singular: la curva continúa pero no como antes en una caída cada vez más pronunciada, sino que más bien cambia de dirección. Desde luego es común para cierto tipo de mentalidades aferrarse sobre todo al cambio de dirección e insistir entonces en la novedad: nueva música o ya ni siquiera música, pues un nuevo arte de los sonidos debe llamarse de otra manera. En cambio, otras mentalidades, más audaces, asimilan el punto singular y consideran que, visto de otra manera, éste queda al interior del dominio musical.

Podemos plantear la cuestión de si tales procedimientos son necesarios, si se impone una experimentación así, si experimentadores demasiado intrépidos no estarán revolviendo cartas ya muy embrolladas, trayendo con ello problemas suplementarios, cuando los anteriores no han sido aún resueltos.

No abundaré más sobre esta necesidad, hallando ocioso pretender retroceder el curso del tiempo refunfuñando contra las condiciones de existencia de la época que nos ha tocado vivir. Pero, fungiendo como abogado del diablo, intentaré decir en qué, y sólo en qué, podría dar la razón a nuestros opositores, por lo menos en un punto: nos engañaríamos gravemente si la acumulación de medios nuevos, de materias nuevas, pudiera hacernos creer por un momento en el hallazgo *ex nihilo* de una nueva música, o más exactamente, si supusiéramos que la abundancia de materiales iba a *ayudar*, en lo que fuera, a una nueva generación de compositores.

La novedad sólo nos aporta un recurso. Nos permite avanzar en la solución de un rompecabezas que se había en efecto vuelto más difícil porque faltaban la mayoría de las piezas. Mientras el atonalismo, por ejemplo, nos presentaba sólo un rostro destructor y pretendía componer los doce sonidos olvidando su calidad de grado y no considerándolos más

que como términos de una permutación algebraica, podíamos escandalizarnos ante la negación prematura de una tradición que yo llamaría, sin juego de palabras, dominante. A partir del momento en que tiene lugar el descubrimiento de objetos sonoros en cantidad prácticamente ilimitada, donde la calidad de grado no aparece ya como la única dominante, la noción de serie se aplica con más evidencia, desapareciendo el carácter negativo del atonalismo. Mientras el atonalismo, la víspera aún, aparecía como un gesto desesperado que no conducía más que a un callejón sin salida, se revela ahora como un gesto para despejar el terreno que era tal vez indispensable para que precisamente pudiera ser admitida la introducción de objetos sonoros nuevos.

Como prueba de esto, referiré la reciente experiencia realizada con la obra del joven compositor alemán Stockhausen. Tuve la oportunidad de escucharla en Colonia, en el excelente estudio de la Nord-West Deutsche Rundfunk bajo la magistral batuta de Hermann Scherchen. No pude evitar el impulso de retirada que me asalta siempre ante toda obra atonal (sobre todo porque sigo convencido de que es imponer a los instrumentistas una gimnasia contra natura). Ahora bien, durante la conferencia inaugural de la 1ª Década de Música Experimental, volví a escuchar la obra de Stockhausen, esta vez grabada en un magnetófono. Mientras que con frecuencia, en música concreta, echo de menos el elemento espectacular del concierto, en este caso pude sentirme feliz de su ausencia, gracias a la cual escuchaba, acumuladas por el altavoz, que actuaba como elemento centrípeto, las diferentes notas de los instrumentos, esta vez soldadas íntimamente, formando delicadísimos y brillantísimos objetos sonoros. Hace un momento dije que el rompecabezas no se explicaba más que terminado. Este fenómeno acababa de producirse cabalmente: la música abstracta de Stockhausen alcanzaba la experiencia concreta; resultaba más válida fundida acústicamente en el proceso de grabación y escuchada por un oído acostumbrado desde hacía algunos años a considerar los objetos sonoros como tales; se volvía mucho más justificada y más inteligible. Así aparece una dialéctica musical ya no limitada al lenguaje de las notas, sino desarrollada por el uso de objetos sonoros infinitamente

más complejos. Y la palabra complejo debe entenderse aquí, no en el sentido de complicación inútil, sino más bien en el sentido de dimensiones nuevas. Todavía falta dar a la palabra dimensión el sentido tan fuerte que tiene en el lenguaje matemático.

Importa pues distinguir la renovación de los medios y la renovación de las formas.

Comienza a comprenderse cuán ingenuo es considerar los dos fenómenos como forzosamente concomitantes. Que la renovación de medios pueda contribuir a la renovación de formas, es algo bien claro. Pero sería un error creer que la renovación del material dispensa al compositor más evolucionado del esfuerzo de creación que hubiera tenido que asumir quedándose en el marco de la música tradicional.

¡Cuánta confusión reina en torno a estas empresas titubeantes! Al descubrir que los caminos no están claramente orientados hacia descubrimientos racionalmente escalonados nos damos cuenta también que los procedimientos, por ser nuevos, no son con frecuencia menos contradictorios. Los tradicionalistas sólo admiten nuevos materiales si éstos encajan, de una u otra forma, en la dialéctica habitual; de manera inversa, los innovadores sólo admitirían nuevas construcciones musicales si éstas fueran radicalmente diferentes de las antiguas.

A unos podríamos hacer la observación de que la música no sabría corresponder a categorías cristalizadas en nuestra mente, y a otros que la música no procede por saltos, menos aún la naturaleza musical.

Que en una fase de experimentación, los investigadores se obliguen a componer solamente estudios, es decir incursiones audaces y sistemáticas en dominios vírgenes, excluyendo por ejemplo todo material, forma y expresión habituales, es un método y sin duda el mejor, en tanto que obliga al investigador a la creación pura. Sin embargo es necesario pensar que llegará el momento en que los nuevos hallazgos, ya sean formales o materiales, y los nuevos procedimientos instrumentales deban unir los fines y medios ya conocidos y prolongar la expresión musical más universal. Lo contrario sería la negación de toda continuidad musical y, en particular, de la evolución progresiva de los hábitos de escucha y las posibilidades de asimilación.

Por lo tanto importa considerar las investigaciones en lo que éstas tienen de específicamente instrumental y material, y en lo que implican de expresión. La búsqueda expresiva es indisociable de las investigaciones técnicas, pero siempre habrá momentos para distinguir la invención técnica y estética. Deberíamos poder considerar como secundario, por el momento, el aspecto estético de los estudios de la música concreta, electrónica o de *music for tape*, por lo menos hasta que un espíritu atento pueda distinguir claramente entre la revelación de materiales interesantes y las formas posibles.

[...]

Finalmente, ¿qué es lo más importante que queda, común a los diferentes equipos de investigadores, ya sean electrónicos, concretos, magnetofónicos o seriales?

1. Todos cuestionan la noción de instrumento. El sonido ya no puede ser caracterizado por su elemento causal sino por el efecto puro. También, debe ser clasificado, no según el instrumento que lo produce, sino según su morfología propia. Debe ser considerado por sí mismo. La mejor prueba de ello es que, una vez grabadas sobre una banda magnética, resulta imposible, en cuanto a las más interesantes sonoridades debidas a técnicas nuevas, decir cómo han sido producidas, ni por qué conjunto de procedimientos o instrumentos.
2. Correlativamente debe admitirse que la noción de nota musical, íntimamente ligada al carácter causal del instrumento, no basta ya para dar cuenta del objeto sonoro. La definición que damos de nota compleja (objeto sonoro simple que tiene un inicio, un cuerpo y un final) ya es infinitamente más general. Lo importante es comprender que el instrumento tradicional, exótico o clásico, por su constitución acústica y su manipulación humana, no puede dar más que notas, en el sentido restrictivo que ya conocemos. No debe asombrarnos que la introducción de objetos sonoros nuevos y de notas más complejas coincidan con la introducción de instrumentos no acústicos y manipulaciones no directamente manuales.

3. Las relaciones clásicas entre composición y ejecución, entre autores e intérpretes, se ven igualmente profundamente modificadas. En las nuevas músicas, el compositor con frecuencia es su propio ejecutante, la partitura es solo un guión. La realización es lograda, de una vez por todas, en una repartición diferente de responsabilidades, semejante a la de los equipos de realización cinematográfica.
4. El contacto con el público es también diferente. El concierto no es más un espectáculo, al menos en el sentido al que estábamos acostumbrados. Las condiciones de escucha comportan nuevas bases, a la vez físicas y psicológicas, individuales y sociales.

Como se ve, estas cuatro grandes transformaciones del fenómeno musical y de su comunicación, no llegan a abordar los problemas referentes a la expresión e impresión. Sobre esto queda aún mucho por decir. Durante esta década ya mucho se ha dicho y se seguirá diciendo. Pero a nuestro parecer, y por el momento, será preferible limitarse a la consideración de los elementos precedentes. Esto simplificaría mucho la madeja terriblemente enredada de nuestros problemas, y sin duda permitiría a todos aquellos que investigan, aportar en común labor, con mayor lucidez y eficacia, y menos aspereza, el fruto de sus diferentes hallazgos.

Compositores en la exposición mundial de músicas experimentales de Bruselas en 1958. De izquierda a derecha, de pie: Henk Badings, André Boucourechliev, Bruno Maderna, Henry Pousseur, Marina Scriabine, Luc Ferrari, Pierre Schaeffer; de rodillas: Mauricio Kagel, Earle Brown, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen; acostado: John Cage. Colección privada. Foto de Darker.

François Bayle y Pierre Schaeffer en el GRM, centro Boutan, 1973. Foto Laszlo Ruszka. archivos INA–GRM.

Quieres saber lo que es el GRM. Te lo voy a decir. Es todo. Es la nostalgia por lo que debía ser, es la importante locura; es el oído, los orígenes reencontrados, la libertad total, el principio de los tiempos, es algo infinitamente dúctil, un franqueador de fases, el corto circuito de lo esencial, la ausencia de cálculo, la generosidad, la infancia reencontrada, es una plataforma eminentemente resbaladiza.

La Revue Musicale Nº274-275.